



LES TYPES DE DISCOURS DE L'ISD EN DEUX ŒUVRES DE PASCAL QUIGNARD

Thiago Jorge Ferreira Santos¹

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo identificar alguns aspectos da semiotização textual em duas obras de Pascal Quignard: *La Leçon de musique* e *Tous les matins du monde*. Estas obras são organizadas de formas diferentes; a primeira, estruturada por fragmentos, e a segunda por um mapeamento da narrativa. Após esta identificação, vamos estabelecer uma relação entre essas estruturas e o pensamento de Paul Ricoeur (1986) sobre a pesquisa historiográfica. Para alcançar nosso objetivo, utilizamos o conceito dos tipos de discurso, criado por Bronckart (1999), e alguns tipos de enunciação abordados por Maingueneau (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Pascal Quignard, escritura literária, tipos de discurso.

RÉSUMÉ : Ce travail a pour but d'identifier quelques aspects de la sémiotisation textuelle de deux œuvres de Pascal Quignard, à savoir, *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*. Celles-ci sont organisées de manière différente, car la première est structurée par des fragments et la seconde par une schématisation narrative. Après cette identification, nous établirons un rapport entre ces structures et la pensée de Paul Ricoeur (1986) à propos du parcours historiographique. Pour aboutir à notre objectif nous utiliserons le concept de typologies discursives, créées par Bronckart (1999) et certaines catégories énonciatives appréciées par Maingueneau (2008).

MOTS-CLÉS : Pascal Quignard, écriture littéraire, types de discours.

¹ Universidade de São Paulo, mestrando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em francês; thiagojorgefs@gmail.com

1. Introduction et justification

D'après Brandão (2005, p.243), l'écriture quignardienne traite de la perte. Cette perte nous la voyons dans l'œuvre *La Leçon de musique*, au moment de la description de trois types de pertes chez les hommes:

perte de la voix d'enfant lors de la mue adolescente; perte de l'être prélinguistique, de l'*in-fans*, lors de l'acquisition du langage ; perte de la totalité fusionnelle avec la mère lors de la naissance, et, par là même, perte du premier espace vital, l'univers protecteur de la matrice utérine (POUTROT, 2004: 57).

La perte est aussi vue dans *Tous les matins du monde* où, outre de la perte de voix de Marin Marais, la mort de madame de Sainte Colombe se fait présente du début à la fin. Le traitement des pertes, donc, selon Brandão (2005: 243), montre bien l'écriture mobilisée par Pascal Quignard. Son écriture touche le perdu, dans l'impossibilité de saisir et de récupérer les choses passées.

La possibilité du récit chez Pascal Quignard est tout à fait liée à cette recherche du temps déjà vécu et passé. Dans *La Leçon de musique* elle est visible, surtout, à travers les fragments; tandis que dans *Tous les matins du monde*, nous lisons une narrative canonique avec temps, espace et personnages.

Ainsi, il y a deux types de sémiotisation textuelle: celle des fragments et celle de la narrative canonique. La sémiotisation chez Quignard est celle de l'expérience de l'homme dans l'histoire, c'est-à-dire, en citant Paul Ricœur (1986), l'humain est confronté au « souci » existentiel et en particulier aux apories du temps; dans le conglomerat de pré-connaissances, il perçoit certains des traits structurels des actions dans lesquelles il est engagé. Ces représentations font partie de ce que Ricœur appelle le *monde vécu*. D'après Ricœur (1986), ces représentations demeurent par principe hétérogènes et non rationalisables.

Cette mise en mots non rationalisable est représentée, dans *La Leçon de musique*, par l'usage des fragments. À partir des fragments l'auteur évite la linéarité, une fois que les fragments montrent plusieurs idées non liées les unes avec les autres. «Écrire par fragments c'est alors célébrer la perte d'un corps total, car le fragment, morceau détaché, parcelle inerte, est avant l'époque moderne, l'indice métonymique d'une totalité.» (DEMANZE, 2010: 108)

Prenant appui sur le concept de « mimesis » d'Aristote, Ricœur

(1986) soutient alors que l'élaboration des textes narratifs constitue une démarche dont le but est de dépasser cet état de discordance. Pour y arriver, Ricœur (1986) propose une refiguration ou une schématisation intelligible des actions humaines. Dans cette perspective, les narrations proposent un monde fictif dans lequel les actions humaines sont mises en scène dans une structure concordante.

Ce deuxième type de sémiotisation textuelle est perçue dans *Tous les matins du monde*. Selon Adam (1997), une séquence narrative est composée par: situation initiale (le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits), complication (perturbation de la situation initiale), action (moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation), résolution (conséquence de l'action) et situation finale (résultante de la résolution, équilibre final).

À partir de ce que nous avons montré jusqu'ici, ces deux différentes manières de représenter le monde vécu mises en œuvre par Pascal Quignard sont faites avec les ressources d'une langue donnée et sont structurées différemment.

2. Objectifs

Dans ce travail notre objectif est d'identifier les deux types de sémiotisation textuelle observées dans *La Leçon de musique* et dans *Tous les matins du monde*. Ainsi, nous essayerons de répondre à trois questions:

- a) Quelle est la structure textuelle des fragments dans *La Leçon de musique*?
- b) Quelle est la structure textuelle de la narrative dans *Tous les matins du monde*?
- c) Pourrions-nous établir un rapport entre les deux premiers temps chez Ricœur (temps de préconfiguration et temps de configuration) et *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, respectivement?

Nous aurons comme but de produire quelques indices d'analyse des structures des deux textes, en montrant les différences entre eux et en associant les textes au parcours établi par Ricœur à propos de son travail historiographique.

3. Les apports théoriques

Pour accomplir notre objectif, nous traiterons d'abord des types

de discours, catégories d'analyse de la théorie de l'Interactionnisme socio-discursif² proposées par Jean-Paul Bronckart (1999). Chaque type de discours donne place au choix de quelques relations verbales, pour lesquelles nous nous servirons des études de Maingueneau sur l'embranchement textuel. Pour finir, nous aborderons les pensées de Paul Ricœur (1986) à propos du parcours historiographique, dans lequel la narrative joue un rôle important.

2 Dorénavant ISD

3.1. Les types de discours

Étant donné que notre objectif est de faire des analyses textuelles, nous avons étudié les catégories textuelles pour poursuivre ce que nous avons proposé. Il s'agit de mettre en œuvre le concept de "types de discours" de la théorie de l'Interactionnisme socio-discursif (BRONCKART, 1999), sur lesquelles nous nous pencherons par la suite.

À fin de comprendre les types de discours, il faut tout d'abord expliquer les deux types d'opérations qui les engendrent. Pour la première (*disjonction-conjonction*), soit les coordonnées organisant le contenu thématique verbalisé sont explicitement mises à distance des coordonnées générales de la situation de production de l'agent (ordre du RACONTER), soit elles ne le sont pas (ordre de l'EXPOSER). Pour la seconde, soit les instances d'agentivité verbalisées sont mises en rapport avec l'agent producteur et sa situation d'action langagière (*implication*), soit elles ne le sont pas (*autonomie*). Le croisement du résultat de ces décisions produit alors quatre « attitudes de locution » que nous avons qualifiées comme *mondes discursifs*: le monde de l'EXPOSER impliqué se réalise en *discours interactif*, le monde de l'EXPOSER autonome en *discours théorique*, le monde du RACONTER impliqué en *récit interactif* et le monde du RACONTER autonome en *narration* (BRONCKART, 1999). Ci-dessous, nous proposons un tableau qui systématise les quatre types de discours organisés:

	Conjonction EXPOSER	Disjonction RACONTER
Implication	Discours interactif	Récit interactif
Autonomie	Discours théorique	Narration

Pour définir ces quatre types de discours, nous prendrons appui sur ce que Maingueneau (2008: 108) désigne comme «embranchement», c'est-à-dire,

un ensemble d'opérations par lesquelles un énoncé s'ancre dans la situation d'énonciation; et les «embrayeurs», les éléments déictiques qui marquent cet «embrayage». Il y a les déictiques de personne: les pronoms personnels, les déterminants mon/ton – notre/votre; les déictiques spatiaux: ici, là-bas; déictiques temporels: hier, demain etc.

Pour aboutir à notre objectif il est indispensable d'analyser les temps verbaux, les éléments de temps et d'espace et, pour cela, nous verrons la présence de deux types d'énonciation dans les deux œuvres de Pascal Quignard: «le plan embrayé» et le «plan non embrayé». Celui-ci peut être identifié par l'absence d'«embrayeurs», par contre, celui-là peut être défini par leur présence.

3.2. Notions du travail historiographique chez Paul Ricœur

Essentiellement, le travail d'un historien est de mettre en rapport le dialogue entre les temps passés. Il s'agit de montrer les ruptures et les changements dans les coutumes et de vérifier la manière par laquelle les différentes générations gardent leurs traditions par les continuités. L'écriture de l'histoire serait un élément médiateur entre les vivants et ceux qui sont déjà morts, soutenue sur l'interprétation des restes trouvés dans des collections, des archives et des bibliothèques.

Le récit construit par l'historien cherche à comprendre les réalisations de l'homme dans différents contextes temporels. Ainsi, selon Ricœur (1986), l'historien joue le rôle d'intercesseur entre les préoccupations vécues dans le présent et la mort, c'est-à-dire, il met en lumière ce qui est dans le passé. L'écriture d'un historien a donc des particularités qui permettent que les expériences passées de l'homme deviennent intelligibles pour les gens qui sont dans le temps présent. Grâce à une série d'attitudes épistémologiques, qui donnent à la narrative sur le vécu humain le statut de connaissance scientifique, l'historien écrit sur le passé à partir de trois moments temporels différents (AZEVEDO NETO, 2011):

- a) Le temps de préfiguration: dans ce premier moment, l'historien va faire un travail de recueillement, d'interprétation et de vérification de la littérature spécialisée sur le sujet; il va chercher des témoignages et des documents comme des traces matérielles de l'époque étudiée, par exemple, et couper les bords des hypothèses.
- b) Le temps de configuration: dans cette période de construction historiographique, le vécu humain, ancré dans le passé, fait sens parce qu'il est inséré dans une trame narrative. Cette intrigue

a pour but de concilier les tensions entre la documentation et l'intrigue.

- c) Le temps de reconceptualiser: c'est le moment où le lecteur reçoit le texte, produit de cette entreprise mise en route par l'œuvre de l'historien, au moment de la lecture le rapport est établi par ce dernier entre le présent et le passé, qui sont resignifiés.

Ainsi, le texte créé par l'historien est un monde en soi-même, dans le sens où il est le résultat d'une lecture (une interprétation), qui va donner des références au texte historiographique. Cette lecture, qui est elle-même un texte, met en place une transformation entre le texte et son monde, étant donné que la relation de la subjectivité d'auteur et du lecteur sont affectées. Selon Ricœur (1986), nous pensons savoir qui est l'auteur d'un texte, une fois qu'il prend la parole et se désigne comme un «je». Quand le texte (la lecture faite) intercepte une séquence d'actions, on ne peut plus parler d'un locuteur qui s'auto désigne, mais on doit considérer que l'auteur est institué par le texte et qu'il se maintient dans l'espace de signification établi et inscrit par l'écriture.

4. Méthodologie

Pour chaque question que nous avons proposé, nous expliciterons notre méthodologie:

QUESTIONS	MÉTHODES
a) Comment est la structure textuelle des fragments dans <i>La Leçon de musique</i> ?	<ul style="list-style-type: none"> Nous essayerons de montrer la manière par laquelle les types de discours envisagent une structure d'écriture dans les fragments et dans la narrative de <i>Tous les matins du monde</i>. De cette façon, les catégories que nous avons élues seront nécessaires pour que nous puissions identifier les quatre types de discours: <i>discours interactif</i>, <i>discours théorique</i>, <i>récit interactif</i> et <i>etnarration</i> (composée par une séquence narrative). Le plan embrayé et non embrayé.
b) Comment est la structure textuelle de la narrative dans <i>Tous les matins du monde</i> ?	

c) Pouvons-nous établir un rapport entre les deux premiers temps chez Ricœur (temps de préconfiguration et temps de configuration) avec *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*, respectivement?³

- À partir des réponses aux questions a) et b), nous essayerons de développer cette question.

3 Bien que notre dernière question de travail établisse un rapport avec les propositions de Ricœur, nous ne sommes pas en train de comparer le parcours de travail de Pascal Quignard avec celui d'un historien.

5. Les analyses de *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde*

Dans cette section, nous montrerons ce que nous avons trouvé dans les livres, pour pouvoir mettre en cause nos questions. À la fin de chaque analyse, la relation entre elles et les propositions de Ricœur seront mises en rapport.

5.1. Les types de discours dans *La Leçon de musique*

Le roman commence par un «je» qui parle et qui n'est pas identifiable. Ce «je» parlant dit au présent et nous montre la thématique de la perte de voix chez les hommes passant d'un état de garçon à celui d'homme adulte. Ceux-ci vont chercher cette voix perdue pendant toute leurs vies. À ce moment, nous avons le passage du discours interactif au discours théorique tout court, car ce type de discours envisage une ligne énonciative qui montre une vérité générale. Ce passage entre ces deux types de discours peut être observé dans ce premier fragment qui ouvre le roman:

(1) Le visage que j'ai sous les yeux est jaune, vaste, lointain, gras et comme fondu dans l'espace qui l'entoure [...] Je traite de la mue humaine [...](discours interactif) Un changement a lieu dans le timbre de la voix qu'articulent les très jeunes hommes. Alors leur sexe s'accroît et tombe. Le poil leur pousse. C'est cet assombrissement de leur voix qui les définit, les fait passer de l'état de garçons à celui d'hommes. Les hommes, ils sont les assombris. Ce sont les êtres à la voix sombre. Ceux qui errent jusqu'à la mort à la recherche d'une petite voix aiguë d'enfant qui a quitté la gorge. J'ai eu dans l'esprit le souvenir de la vie d'un musicien de la fin du XVIIIe siècle dans l'âge même où il se séparait de l'enfance. (discours théorique)

À propos du discours interactif observé, on peut dire qu'il est un discours sous forme démonologique, une fois qu'il n'y a pas d'éléments déictiques qui annoncent l'ancrage énonciatif de cette énonciation. Le «tu» s'efface de cette interaction et cela nous empêche de découvrir l'identité du «je» parlant.

Le fragment ci-dessus, est composé presque totalement par le discours théorique. La présence du connecteur logique-argumentatif «alors» montre bien l'usage de ce type de discours interactif. Le «je» donne des informations et des caractéristiques qui sont, à son avis, autonomes, indépendants des circonstances particulières de la situation et de la production comme les coordonnées d'un monde théorique, même en l'absence du contact direct avec le récepteur-destinataire.

À partir de la lecture des trois histoires traitées dans l'œuvre, nous pouvons trouver des passages où le discours théorique apparaît:

(2) La première mue est la naissance. Celui qui naît se dégage comme il peut d'une dépouille qui survit. La voix des hommes connaît deux chutes. L'enfance en eux, tel est le *spolium*, le bois tombé, la peau, la toison, la robe, le butin perdus. C'est le non langage de l'enfance. Puis c'est le chant. La voix. Le livre. La sonate. La statue. (p. 92)

Une grande partie de ces fragments qui ouvrent le livre sont construits par le discours théorique. Le «je» va s'effacer complètement et ce qui s'élève est une voix théorique et scientifique. Toute la question de la perte de la voix humaine masculine va être décrite et ensuite associée avec le coït de la grenouille.

Dans le dernier fragment de cette partie, la voix du « je » revient « en s'excusant » des images créées:

(3) **Je m'arrête** à des embarras, à des images malencontreuses, à des courts-circuits plus qu'à des pensées formées et qu'assure un système prémédité qui les était. Que celui qui me lit ait constamment à l'esprit que la vérité ne m'éclaire pas et que l'appétit de dire ou de penser ne lui sont peut-être jamais tout à fait soumis. (discours interactif)

Ainsi, nous percevons que ces images, bien que non liées par un fil conducteur, font voir un « je » conscient, mais incapable de créer une séquence avec toutes ces images montrées. Ces images créent les extraits narratifs, par lesquels on entrevoit le type de discours narratif:

(4) Marais a vu jouer Molière. La Fontaine a entendu jouer Marais. C'était avant le mariage du roi et de madame de Maintenon. Il avait déjà été nommé « Ordinaire de la chambre ». Ce titre est admirable comme il laisse hébété. C'était donc entre 1679 et 1683. Ni Rameau ni Bach n'étaient nés. (p. 43)

Pendant la lecture du livre il est possible de mettre en relief beaucoup d'extraits avec les trois types de discours cités. Toutefois, nous nous arrêterons sur l'usage du type récit interactif, car il va nous montrer ce que nous avons déjà évoqué à propos des études de Paul Ricoeur dans la section 3.2., c'est-à-dire, que l'implication du « je » parlant instaure une relation d'un « je » impliqué dans sa propre lecture et non comme un « je » tout à fait identifiable par sa propre désignation.

(5) Mais il n'en est pas d'autre. La souffrance humaine est liée à la musique parce que la souffrance humaine résonne dans le temps et dans la voix masculine. Et elle résonne dans l'aire atmosphérique qui enveloppe tout à coup le visage durant de nombreux mois avant que le cri soit langage. Dieu même, c'est du passé, du naissant qui revint dans l'actuel, dans le naissant. Plainte et musique. La plainte est une mue cri. La musique est une mue de mue. C'est la plainte des *Confessions* d'Augustin de Tagaste. *Distentio est viva mea*. « Je me suis éparpillé dans un temps dont j'ignore l'ordonnance. » Toujours quelque chose déchire l'instant. Et le déchiré, **c'est moi**. (p. 60)

Qui est cette instance d'énonciation qui s'implique? Certainement, on ne peut pas dire qui s'agit de Pascal Quignard, selon les propositions établies par Ricoeur, car ce « moi » impliqué est aussi un autre qui est en train de « lire » son propre rapport avec « les temps passés (acquisition de la voix masculine, par exemple) » et avec les autres comme « Augustin de Tagaste », auteur de *Confessions*. D'après Fenoglio (2012):

Mais ce « je » loin d'être l'ouverture à une description, exposition, mise en scène de son « moi » est la recherche ambitieuse, courageuse et modeste à la fois d'une authentique énonciation de son rapport au monde, rapport au monde le plus humain qui soit, c'est-à-dire fait, à la fois, d'interrogations aiguës sur ce que c'est qu'être humain, naître humain, et de regards minuscules, essentiels, éphémères sur une barrette perdue, sur la couleur du vin dans un verre, sur la sensualité qui ne cesse de nous habiter, y compris lorsque nous la refusons. Ce « je » est la prise en charge personnelle, une implication singulière, de sa propre façon d'habiter le monde

et l'univers, hors obéissance à une injonction mondaine ou communautaire.

Cette implication singulière et cette façon même d'habiter le monde et l'univers, on peut les lire dans la deuxième histoire « Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée »:

(6) Un jeune Macédonien débarque au port du Pirée. Il vient de Chalcidique. Il a dix-huit ans. (C'est en 366 avant Jésus-Christ.) Il demande son chemin à un vieux débardeur bleu, originaire des rives de la Weser. **C'est moi.** Il traverse un groupe de commerçants. Il rejoint les Longs Murs relevés par Conon. Il gagne la ville. Il marche vivement, extrêmement maigre, avec peu de bagages dans une toile vert d'eau. La cour de Macédoine s'est chargée de tout. Son père est mort. (p. 81)

Cette implication est tout à fait particulière tenant en compte que le « je » interprète (il lit) l'histoire et s'implique. Ce « je » peut seulement être entendu dans le contexte de cette histoire qu'il est impliqué: dans ce moment le « je » est en relation avec les autres et également mis en scène dans le récit interactif.

Cette analyse montre que dans *La Leçon de musique* il y a une recherche qui a pour but d'établir les limites d'une thématique donnée et, à notre avis, comprise par cet extrait du texte: « L'invention du récit: le temps humain se résume à cela. L'invention de la mélodie n'est pas humaine et le précède. » (QUIGNARD, 2002). Les trois histoires envisagées dans le livre explicitent cette « thèse », car elles nous font comprendre son apprentissage.

Ainsi, cette recherche est tout à fait rapportée au moment de recueillement défini par Ricœur. Les quatre types de discours trouvés montrent bien à travers les interactions du « je », les extraits narratifs et le discours scientifique, l'intention de fixer l'espace d'étude de cette « thèse ». Mais, où se trouve le récit devant être inventé? Les narrations du livre ne sont pas vraiment un récit, car les actions ne suivent pas un fil chronologique. C'est le récit trouvé dans *Tous les matins du monde*.

5.2 Les types de discours dans *Tous les matins du monde*

La première partie du roman raconte l'histoire de Marin Marais depuis sa naissance et sa relation avec la musique. Le type de discours qui domine cette partie est la narration, qui est mise en évidence par les marqueurs d'origine temporelle:

(7) Il naquit **le 31 mai 1656**. Son père était cordonnier. L'enfant chantait. Il appartenait à la chanterie de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il eut pour compagnon Delalande, qui était plus jeune que lui d'un an. C'est ce que, **dans ces années-là**, on appelait un enfant de chœur. **En 1672** Marin Marais fut jeté de la maîtrise de Saint-Germain-l'Auxerrois pour cause de mue. Il devint l'élève de Sainte-Colombe, unique virtuose alors de la viole de gambe. Il ambitionnait d'imiter les « plus beaux agréments de la voix humaine ». C'est du moins ce que, **en 1740**, Le Blanc affirme de Sainte-Colombe : il aurait apporté à lui seul de tels perfectionnements à la technique de la basse de viole qu'ils lui avaient permis d'imiter les plus belles altérations de la voix que parlent les hommes plus ou moins âgés.

Outre la temporalité de cet extrait, nous envisageons des actions disjointes du monde ordinaire, dont on ne voit pas une implication d'un «je», mais une autonomie d'un «il» qui agit.

L'ouvrage, presque entièrement, contient le type de discours dit de narration. Cela est d'autant plus clair que ce type de discours montre une situation énonciative disjointe de la situation de production ordinaire, soit au passé soit au futur. En plus, nous ne voyons pas un «je» ou un «nous» qui s'implique dans l'action de langage, ce qui produit une autonomie par rapport à cette énonciation.

L'œuvre contient aussi quelques extraits du discours de type interactif, où les voix des personnages s'élèvent dans les dialogues entre eux. Toutefois, la narration apparaît plus fréquemment.

Tout récit est raconté au passé simple, accompagné par l'imparfait, qui décrit l'action proposée par le verbe. L'usage du passé simple au lieu du passé composé n'est guère arbitraire, tenant en compte que, selon Maingueneau (p.118):

[...] os acontecimentos expressos no passado simple formam uma sequência de verbos por intermédio do qual o texto avança em direção ao final, apagando todo e qualquer laço com a situação de enunciação. [...] A literatura narrativa clássica privilegia o uso do passado simple porque constrói ficções autônomas, separadas do universo em que se move o leitor.

À notre avis, l'usage du passé simple montre une difficulté intentionnelle du narrateur de créer un continuum entre les actions des personnages, dans un cadre historique fermé, dans lequel seulement l'histoire racontée doit être observée.

L'œuvre commence à partir d'une situation de tension, une complication, bien que la situation initiale ne soit pas montrée. La tension en question est la mort de Madame de Sainte Colombe, qui a laissé son mari et ses deux filles:

(8) Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola jamais de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets. (p.7)

Du chapitre I au chapitre VII, le lecteur va connaître un peu plus sur la vie de Saint Colombe et sa relation avec ses filles, Madeleine et Toinette, ce qu'il a fait après la mort de son épouse et sa connaissance du langage musical. À partir du chapitre VIII, nous avons la complication, pilier de la narrative mise en scène dans *Tous les matins du monde*: la perte de la voix de Marin Marais.

Selon Adam (1992), après la phase de la complication, commence celle des actions mises en marche dans une narrative canonique par ce déséquilibre. Marin Marais le long de quelques chapitres du livre va apprendre le langage musicale, pour, enfin, devenir un vrai musicien:

(9) Il regarda ses auditeurs. Les filles baissaient le nez. Monsieur de Sainte-Colombe dit :
« Je ne pense pas que je vais vous admettre parmi mes élèves. »
Un long silence suivit qui fit trembler le visage de l'adolescent. Il cria soudain avec sa voix rauque :
« Au moins dites-moi pourquoi !
- Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n'êtes pas musicien. » (p.32)

Du chapitre X au XVIII, Marin Marais est devenu disciple de Sainte Colombe. Le pupille a cherché son actuel maître pour qu'il lui apprenne les techniques de musique, les manières de jouer. Cependant, Sainte Colombe a initié un apprentissage plus sensible de la musique, car celle-ci n'est pas constituée que par des instruments, mais aussi par de petites situations qui passent inaperçues:

(10) Ils regardèrent le peintre peindre. Monsieur de Sainte Colombe souffla de nouveau dans l'oreille de Monsieur Marais :
« Ecoutez le **son** que rend le **pinceau** de Monsieur Baugin. »
Ils fermèrent les yeux et ils **l'écoutèrent peindre**. Puis

Monsieur de Sainte Colombe dit :

«Vous avez appris la technique de l'**archet**.» (p. 41)

Le maître travaille l'écoute de Marin Marais, qui s'est fait entendre le son du pinceau. Mais la musique est dans le mouvement du pinceau. Elle est aussi dans les situations desquelles les personnes parfois s'éloignent:

(11) Monsieur de Sainte Colombe arrêta son disciple en lui prenant le bras : devant eux un petit garçon avait descendu ses chausses et pissait en faisant un trou dans la neige. Le bruit de l'urine chaude crevant la neige se mêlait au bruit des cristaux de la neige qui fondaient à mesure. Saint Colombe tenait une fois encore le doigt sur ses lèvres.

« Vous avez appris le détaché des ornements, dit-il.

— C'est aussi une descente chromatique, rétorqua Monsieur Marin Marais. (p. 42)

Ces leçons enseignées à Marin Marais ne seront pas acquises immédiatement, mais cela va prendre du temps. Après s'être marié, être devenu père, avoir été nommé Ordinaire de la Chambre du roi et avoir perdu Madeleine, Marais, finalement, apprendra la plus importante leçon de son maître: « la mélodie n'est pas humaine et le précède ». (QUIGNARD, 2002 : 61).

La mort de Madeleine de Sainte Colombe semble inaugurer la phase narrative de la résolution du déséquilibre, à savoir, la mue de Marin Marais. Au moment où Marais revient à la maison de Sainte Colombe, toutes les leçons, la relation (l'histoire) avec son maître et ses deux filles acquièrent une place privilégiée pour lui et il commence le processus de prise de conscience de l'apprentissage. Cet apprentissage est lu dans le dernier chapitre où Sainte Colombe donne la dernier (ou première) leçon à Marais.

Jusqu'ici, nous avons montré que l'histoire racontée dans *Tous les matins du monde* est encadrée par une séquence narrative canonique, c'est-à-dire, avec cinq séquences: situation initiale (le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits), complication (perturbation de la situation initiale), action (moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation), résolution (conséquence de l'action) et situation finale (résultante de la résolution, équilibre final). Mais que veut dire tout cela ?

Le récit raconté dans *Tous les matins du monde* montre bien, d'une manière un peu plus représentative, le sens du contenu exposé dans *La Leçon de musique*. Selon Ricœur (1986: 222):

[...] a primeira forma pela qual o homem tenta compreender e dominar o «diverso» do campo prático é oferecer uma representação fictícia desse campo prático. Quer se trate da tragédia antiga, do drama moderno, do romance, da fábula ou da lenda, a estrutura narrativa fornece à ficção as técnicas de abreviação, de articulação e de condensação pelas quais se obtém o efeito de aumento icônico que se descreve [...]

À travers les fragments des trois histoires différentes lues dans *La Leçon de musique*, nous soulignons un thème commun, mais pas un récit cohérent, composé par une structure narrative tout court. L'effet d'élargissement iconique auquel Ricœur se réfère est aussi vu dans *Tous les matins du monde* par deux éléments :

- Par la structure syntaxique courte des phrases lues dans le livre: par laquelle le lecteur privilégie l'action mise en marche par l'emploi verbal des phrases.
- L'emploi du passé simple: qui a la fonction de créer un monde narratif autonome, résultat d'une coupure des séquences narratives actionnelles.

Cette coupure que nous avons citée peut être comprise par les éléments adverbiaux temporels de la narrative de *Tous les matins du monde*:

CHAPITRE	STRUCTURE ADVERBIALE
Chapitre I	Au printemps de 1650... (situation initiale)
Chapitre VI	Pendant plusieurs années...
Chapitre VIII	Un jour...
Chapitre XI	Les mois passèrent...
Chapitre XIII	C'était le commencement du printemps...
Chapitre XVII	Une autre fois, à quelque temps de là...
Chapitre XXVII	Enfin, l'an 1689, la nuit du 23 ^e jour... (situation finale)

Cette grille nous permet de remarquer que la séquence narrative commence dans un temps donné et finit dans un autre. Ces données temporelles acquièrent un sens seulement à l'intérieur de la narrative, l'un en rapport avec les autres. D'après Maingueneau (2008: 110): *Nem todos os*

indicadores de tempo ou de lugar são embreantes [...] para que o co-enunciador descubra o referente de unidades do enunciado: o co-enunciador pode se apoiar ou na situação de enunciação (embreantes) ou em outros elementos do enunciado (cotexto). Le cotexte se réfère à la référence du texte lui-même et non pas avec le contexte.

Ainsi, les éléments adverbiaux ci-dessus créent une valeur entre eux dans la narrative, qui devient fermée, délimitée. Le travail de recherche encouragé dans *La Leçon de musique* est mimetisé dans *Tous les matins du monde*, qui a pour but de démontrer qu'«au sein du temps humain, la musique est un Revenant du temp » (QUIGNARD, 2002: 65).

Considérations finales

Ce travail a eu pour but de proposer une analyse textuelle de deux oeuvres de Pascal Quignard: *La Leçon de musique* et *Tous les matins du monde* à travers les quatre types de discours, étudiés par Jean-Paul Bronckart. Après cela, nous avons essayé de montrer que ces analyses sont tout à fait rapportables aux concepts de temps préconfiguré et temps configuré, de Paul Ricœur. Tout au long des analyses, nous avons remarqué que la fragmentation présente dans *La Leçon de musique* et composée par des interactions d'un « je », par un discours scientifique et aussi par les extraits de narration non cadrés par un fil conducteur. Dans *Tous les matins du monde*, par contre, nous avons trouvé une narrative canonique avec une situation initiale, une complication et une situation finale. Par cela, et, en plus, par le biais de phrases courtes, l'emploi du passé simple et des adverbes de temps, le récit du livre est comme une coupure actionnelle qui crée un monde en soi-même.

Enfin, nous avons proposé de comprendre les deux œuvres comme un continuum, dans lequel *La Leçon de musique* serait une recherche thématique et *Tous les matins du monde* serait une manière représentative et pratique de développer et d'élargir les questions présentes dans le premier livre.

BIBLIOGRAPHIE

ADAM, Jean-Michel. *Les Textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan, 1997.

AZEVEDO NETO, Joachin. "Nos interstícios da memória e do

esquecimento: Paul Ricoeur e a escrita da história”. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História*. São Paulo: ANPUH-SP, 2011.v.1, p.1-8.

BRANDÃO, R. J. S. 2005 BRANDÃO, R. J. S. “Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida”. In: *Alea. Estudos Neolatinos*, v. 7, 2005, p. 235-343.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividades de linguagem, textos e discursos. Por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: Educ., 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo, Cortez, 2008.

QUIGNARD, Pascal. *La Leçon de musique*. Paris, Gallimard, 2002.

_____. *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 2010 [1991].

RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action : essais d'Herméneutique II*. Paris, Ed. Seuil, 1986.